

UCLA

Carte Italiane

Title

Il capitombolo di Mazzini: *Pro Patria* di Ascanio Celestini

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/7988z1mn>

Journal

Carte Italiane, 2(8)

ISSN

0737-9412

Author

Beatrice, Barbalato

Publication Date

2012

DOI

10.5070/C928012490

Copyright Information

Copyright 2012 by the author(s). All rights reserved unless otherwise indicated. Contact the author(s) for any necessary permissions. Learn more at <https://escholarship.org/terms>

Peer reviewed

Il capitombolo di Mazzini: *Pro Patria* di Ascanio Celestini

Beatrice Barbalato

Université catholique de Louvain, Belgium

INTRODUZIONE

Come ci si riconosce oggi negli ideali risorgimentali? Ascanio Celestini autore, attore, regista, in *Pro Patria* parte dall'attualità delle galere, e avvicina telesopicamente il presente alle aspettative di quel passato.¹ Celestini si iscrive nella recente tradizione del teatro di narrazione che va da Dario Fo a Marco Paolini, Marco Baliani, Mario Perrotta. È un genere teatrale che rinvia a Bertold Brecht per la caduta della quarta parete, e ricorda la figura del narratore di Walter Benjamin, colui che ha viaggiato (nel nostro caso, non solo in senso geografico) e riporta agli altri ciò che ha visto.

Le opere di Celestini godono di un grande consenso in Italia e in diversi paesi europei. Un successo che testimonia non solo la bravura di questo artista, ma il fatto che il pubblico, tra cui moltissimi giovani, si aspetti dal 'teatro di parola' (fondamentalmente volto a relazionare in prima persona racconti altrui su specifici eventi) la capacità di interpretare, al di fuori della fiction, la nostra complessa contemporaneità post-ideologica, senza schieramenti e idee prevedibili. In *Pro Patria* Celestini si fa portavoce dei pensieri di un recluso di oggi, che ha accesso a pochi e polverosi testi della biblioteca della prigione, e scopre che il Risorgimento è stata una storia di lotta armata, dove i combattenti erano dei giovanissimi finiti in cella, o al cimitero. "La galera per un rivoluzionario è un'opportunità": questa locuzione in *Pro Patria, senza prigionieri senza processi* ci porta al dispositivo scenico che vede Celestini, porta-parola di un carcerato, dialogare in una cella con un Mazzini *fantôme*, consapevoli entrambi che gli ideali repubblicani, sostenuti a così caro prezzo, non siano stati realizzati con l'Unità d'Italia, perché "i padri hanno tradito i figli." Per comprenderne le ragioni, Celestini vuole scrivere con Mazzini una lettera indirizzata a noi, oggi. Nel confronto generazionale padre-figlio, si azzera la lontananza cronologica fra l'Italia risorgimentale idealizzata e l'Italia reale. Alla delusione per questa "rivoluzione mancata" fanno da controcanto i ricordi della Repubblica romana, momento altissimo di elaborazione e realizzazione delle idee democratiche di giuristi, politici, combattenti risorgimentali.

Ascanio Celestini, seguendo una strategia recitativa collaudata, sta in una scena nuda, inducendo a polarizzare, dunque, l'attenzione del pubblico verso di

lui, il narratore. Si tratta di una bassa definizione scenica, “fredda” direbbe Mac Luhan, che richiede un’alta partecipazione dello spettatore.² Il suo teatro di parola si basa su una gestualità che rinvia alla dimensione spaziale degli avvenimenti, e che deiticamente correla l’enunciato al contesto. Questa figurazione dei topoi è stabilita anche attraverso un continuo ponte fra passato e presente, sia ricordando i nomi di oggi delle strade e dei vicoli del Gianicolo e di Trastevere, dedicate ai caduti della Repubblica romana, sia simulando gestualmente le smilze finestre delle prigioni di oggi; con questo gesto Celestini rinvia all’emblematico sporgersi o meno dalla “finestra della storia,” come lo è stato faticosamente per Pio IX.

Sul continuum narrativo ad una sola voce domina l’ironia di Celestini, allo stesso tempo giocosa e drammatica, che pur parlando di eventi così gravi assume le sue affermazioni autovirgolettandole, per così dire, con irrisoria leggerezza. Non vuole sollecitare dei sensi di colpa, non vuole allestire un tribunale e additare i colpevoli, ma rimettere in marcia idee, emozioni, giudizi critici sulla storia nel suo incessante presente. Celestini smonta letteralmente la retorica risorgimentale, restituendo ad alcune personalità ed eventi una presenza che buca il tempo.

Questo articolo analizza in *Pro Patria*: a) l’enunciato storico sulla Repubblica romana; b) la sua contestualizzazione nella nostra contemporaneità e il procedimento di ribaltamento temporale; c) come lo spettatore venga indotto a rinunciare a una visione blindata dei miti risorgimentali attraverso un percorso nomade, capace di tradurre in segmenti minimali la ‘grande storia,’ decentrandola e sottomettendola ad un anti-cronologia, dove è piuttosto il passato che riflette sul futuro e non viceversa; d) come il parlato di Celestini, da solo sul palco, con parole e gesti essenziali ricostruisca una vera e propria drammaturgia a più voci.³

a) Il teatro di Ascanio Celestini fra Storia, oralità, rivisitazioni

Ascanio Celestini è un narratore solo su scena, actor quasi immobile, regista delle sue performances.⁴ Ad una osservazione prossemica si vede come la sua mimodrammaturgia impieghi dei gesti minimali di cui ne regola il ritmo attraverso delle frasi e dei movimenti reiterati, che, come in una liturgia, inducono lo spettatore ad entrare ritualmente in un cerchio. Fra i vari artisti che sono impegnati nel teatro di narrazione, Celestini è colui che più si avvale, rivisitandole, delle tecniche dell’epos orale (carattere formulaico, struttura paratattica, complicità con l’uditorio), aggiungendovi una sorta di riflessione ironica, a cui farò cenno più avanti. Per analizzare queste forme di oralità e di gestualità, ho tenuto conto preminentemente degli studi di Marcel Jousse, di Georges Lakoff-Mark Jonhson, e di Walter J. Ong.⁵ Celestini non rivendica il ruolo di chi racconta storie vere, testimoniali e oggettive, ma mette in risalto la figura del narratore che si assume esplicitamente la responsabilità interpretativa. Vuole, cioè, attestare che la memoria è un processo sempre vivo, che riflette e fa propri gli eventi tramite delle rielaborazioni in un continuum temporale. “La mémoire est la vie, toujours portée par des groupes vivants et, à ce titre, elle est en évolution permanente.”⁶ Pur non enunciando

Celestini delle intenzioni di oggettività, non propone una memoria neutra, che si astiene dal giudizio.⁷ Al contrario la memoria di cui si fa portavoce è partigiana, schierata, privilegia specifici punti di vista, senza tuttavia ergere tribunali. In *Radio clandestina*⁸ sulle Fosse Ardeatine e in *Storie di uno scemo di guerra*,⁹ che ricostruisce con un procedimento che di cronaca e di mitopoiesi¹⁰ l'entrata, il 4 giugno del 1944, degli anglo-americani a Roma, Celestini riporta gli eventi nell'attualità del poi, recuperando l'epopea popolare che tende a tessere in narrazioni unitarie tanti frammenti mnemonici sparpagliati. Un'operazione molto importante, quella condotta da Celestini, perché dà un posto di nobiltà a quanto nel tempo è stato considerato poco rilevante o persino taciuto dai protagonisti (è il caso dei parenti dei 335 uccisi il 24 marzo del 1944 alle Fosse Ardeatine, che si sono sentiti in colpa per l'accaduto).¹¹ Commemorazioni e solennizzazioni sono messe al bando in questo teatro, la cui lingua è, specularmente a questa realtà, rifratta in un bricolage di giochi generativi attraverso un procedimento che destituisce e frantuma le concezioni codificate.¹² Le testimonianze che riporta non vogliono imporre una versione veritiera dei fatti contro l'arbitrio dell'interpretazione. I documenti non assurgono mai a monumenti. Non procede neanche per *voisinage*, per accostamenti e coerenza degli enunciati, né per filiazioni e continuità delle tracce, ma si posiziona sempre su una soglia, al limite, praticando la discontinuità, la rottura cronologica e discorsiva, fino a fare della trasformazione di un topos solidificato l'oggetto stesso della sua drammaturgia. Tutto il già noto vacilla, e siamo portati a girovagare, a perderci per ritrovarci, perché Celestini ci fa attraversare un periodo storico non più per raggiungere cronologicamente una meta, ma per avvicinarci alle sfaccettate gamme dei tanti vissuti che accompagnano e seguono gli eventi e che costituiscono una memoria collettiva non imbrigliata. "Racconto una storia attraverso un'altra storia," dice Celestini. E certo la Storia e le storie non vivono per compartimenti stagni: la memoria umana accumula, seleziona, dirime, mescola, accavalla, non rispetta una cronologia "oggettiva."

Vi è poi un altro aspetto ricorrente nel teatro di Ascanio Celestini, il fatto di riportare, anche se solo per brevi incisi, una sua esperienza vissuta. In *Pro Patria* ricorda, in una brevissima parentesi, l'umiliante accoglienza ricevuta da suo padre, restauratore di mobili antichi, che lui stesso accompagnava come giovane apprendista, da parte di un'aristocratica che lo rimprovera di non essere passato per la porta di servizio. Il padre se ne va dicendo di aver sbagliato indirizzo, per non avvalorare l'umiliazione agli occhi del figlio. La differenza di classe non è solo una questione di denaro, ma è un fatto mentale di segregazione, separatezza. Un episodio che vuole testimoniare il classismo della nostra società, l'incompiutezza di ideali professati da oltre un secolo e mezzo. La cifra autobiografica, che in modi diversi è sempre presente nell'opera di Ascanio Celestini, assolve a più finalità: vuole ricordare che la pièce si situa nell'oggi; evidenziare che l'epicentro sta nell'atto del raccontare del performer; prospettare il recitativo da un'angolazione personale senza pretese totalizzanti. La struttura del narrato non segue uno

schema piramidale come Gustav Freytag definisce la tensione verso un acme, tipica del teatro classico e poi del teatro borghese ottocentesco.¹³ Al contrario, il teatro di Celestini assume un punto di vista *basso*, parattatico: ciò che racconta si snoda per segmenti che si succedono e che potrebbero senza fondamentali modificazioni cambiare il loro ordine consecutivo. Tuttavia, in questa orizzontalità della comunicazione un tratto soprasegmentale continuativo è costituito da locuzioni formulaiche che puntellano il testo e lo ritmano come un refrain.¹⁴ È un teatro dove volutamente manca un punto culminante, ‘catastrofico,’ secondo quelle modalità che Aristotele definisce nella *Poetica*, e che ha guidato per secoli, come ho già ricordato, la drammaturgia occidentale.¹⁵

b) “*Pro Patria*”: il Risorgimento/risorgimento in un’ottica antiretorica

Con un tono ironico Ascanio Celestini accompagna i vincitori e i vinti del Risorgimento, non puntando accusatoriamente il dito contro le colpe dei padri. I suoi sono rimproveri benevoli, come fatti da un figlio. Unico narratore su scena gioca sul doppio registro del serio e del faceto, sollecitando nello spettatore reazioni molteplici.

I sostenitori e i detrattori del Risorgimento maneggiano spesso dei concetti confezionati, dei linguaggi importati, dei clichés. Discorsi a tesi che fanno sì che già dalle prime battute si possano riconoscere delle argomentazioni pre-pensate. Ascanio Celestini parla di tre Risorgimenti: l’originario dell’800, il secondo rappresentato dalla Resistenza, il terzo dalle lotte studentesche e operaie degli anni ’70.

Con un procedimento telescopico, antistoricistico, *Pro Patria, senza prigionie senza processi* pone il passato faccia a faccia col presente, mettendo in scena un dialogo immaginario, che è di fatto un monologo. Il protagonista di *Pro Patria* è un carcerato che accomuna delle rimembranze sul Risorgimento alle esperienze di oggi, mostrando al di là di ogni oleografia, che il Risorgimento è stata una storia di galere e di processi, di gente braccata. Ciò ha riguardato le personalità più celebri e successivamente canonizzate,—come Mazzini e Garibaldi—, come altre meno conosciute. “Senza prigionie senza processi” è una frase di Mazzini in riferimento alla condivisione democratica delle norme giuridiche, operata durante la Repubblica romana. Il perno della pièce sono le carceri, un tema caldo nell’attualità italiana. “*I morti e gli ergastolani hanno una cosa in comune, non temono i processi. I morti perché non possono finire in galera, gli ergastolani perché dalla galera non escono più,*” dice sarcasticamente Ascanio Celestini in scena.

Nella brochure del Teatro Palladium si legge:

un ergastolano, che di tempo per leggere ne ha parecchio, si trova a farsi la sua formazione politica su polverose edizioni di *Guerra combattuta in Italia negli anni 1848-1849* di Carlo Pisacane, sulle lettere di Ciro Menotti o dei Fratelli Bandiera, oppure su *Memorie politiche*

di Felice Orsini. Scopre così che ‘Quel Risorgimento di cui ha tanto sentito parlare—dice Celestini—è stata una storia di lotta armata e galera, che i combattenti erano ragazzi tra i 18 e i 25 anni finiti in cella, al campo santo o, con il tempo, al governo.’¹⁶

Molte strade sono intitolate a Garibaldi e Mazzini, e imponenti monumenti occupano le alture di Roma, dal Gianicolo all’Aventino. Sono questi eroi i nostri numi tutelari? Come si può interpretare il nostro oggi partendo dalla realizzazione dell’Unità italiana sotto una monarchia, essendo i patrioti quasi tutti repubblicani? In *Pro Patria* Mazzini chiede, in questo dialogo immaginario, e misconoscendosi nella realtà odierna, di cancellare il suo nome da piazze, strade, ponti; salvo se potranno esservi ospitati i marginali della società. Mazzini, infatti, una vita quasi tutta passata in esilio, morì sotto il falso nome di Giorgio Brown a Pisa.¹⁷

Neanche la più rigorosa filologia consentirebbe la riproduzione fedele del passato, anche quando la storia ambisce—per usare le parole di Michel Foucault—“a diventare archeologia.”¹⁸ Nessuno potrebbe ricostruire il Risorgimento “come se” avesse vissuto in quell’epoca. La storia come ha scritto Gramsci è sempre al presente e il Risorgimento non sfugge a questa logica.¹⁹ Lo stesso Celestini si iscrive in un processo di rilettura che dura appunto da un secolo e mezzo, ed è interessante capire come lo fa, con quale postura mentale, con quali intenti.

c) Pro Patria non si iscrive tout court nella drammaturgia anti-risorgimentale

Pro Patria non riprende i ragionamenti anti-risorgimentali che sono una costante della sinistra storica. La cinematografia risorgimentale è passata, per limitarsi ad un esempio, dalla retorica all’antiretorica: i termini si sono capovolti dal fascismo all’antifascismo, ma si è restati grosso modo in una visione monolitica, o affermativa o negativa del Risorgimento. In Celestini cambia totalmente questo approccio, perché sovverte il tempo e lo spazio delle azioni. Questo accade principalmente attraverso il dialogo di Mazzini con un Celestini-carcerato, che avviene nello spazio scenico che rappresenta una prigione di oggi.

La retorica sul Risorgimento in ambito drammaturgico, e non solo, ha costruito dell’Unità un’immagine prevalentemente a tutto tondo, blindata, a cui si abbevererà il nazionalismo fascista. Il film *1860* di Alessandro Blasetti del 1932, uscito in sala nel 1934, è testimonianza di come soprattutto Garibaldi, grande mito del Risorgimento, sia servito al regime fascista per appropriarsi di quel passato, e per imporre una linea di continuità fra il sentimento nazionale del Risorgimento e quello nazionalistico del ventennio. Film riedito nel 1951 col titolo *I mille di Garibaldi*, lo stesso Blasetti sopprime il finale della pellicola originale, dove nell’ultima breve sequenza apparivano propagandisticamente, in un montaggio alternato, la marcia delle camicie nere e delle camicie rosse.

La filmologia italiana è stata varata sul tema del Risorgimento. Il film *La presa di Roma* di Filoteo Alberini proiettato per la prima volta il 20 settembre 1905, ricostruisce l'assalto di Porta Pia condotto dai bersaglieri italiani, dopo gli inutili tentativi di un accordo con le truppe pontificie. *La Presa di Roma* e *Il piccolo Garibaldino* del 1909 (di autore non identificato) fanno parte di una vasta azione pedagogica volta a consolidare il sentimento di identità nazionale.²⁰ L'ultima inquadratura de *La presa di Roma* mostra l'apoteosi di Cavour, Mazzini, Garibaldi e Vittorio Emanuele II, uno accanto all'altro, che come Celestini dice in *Pro Patria* "neanche s'erano conosciuti." Garibaldi e Mazzini si erano sì incontrati durante la Repubblica romana, ma di sicuro non avrebbero voluto condividere l'icona del medaglione post-risorgimentale.

Basta leggere le *Memorie autobiografiche* di Garibaldi per capire quanto profonde fossero le sue divergenze e i suoi dubbi sull'azione di Mazzini. In questo passo si riferisce alla Repubblica Romana:

Se Mazzini, e non si deve incolpare ad altri, avesse avuto la capacità pratica, com'era prolioso nel progettare movimenti ed imprese, e se avesse poi, ciò che pretese sempre di avere, il genio di dirigere le cose di guerra [...].²¹

Non si finirebbe più di citare il fastidio che Garibaldi provava nei confronti di Mazzini, sinceramente ricambiato. Malgrado tante testimonianze storiche supportino con un'ampia documentazione i fatti accaduti, questi antagonismi sono stati abbastanza taciuti.

Pro Patria si spinge più avanti; non si ispira a precedenti scenici teatrali o filmici anti-risorgimentali che pure, principalmente sulla base del pensiero gramsciano, hanno avuto molta voce in capitolo, e costituiscono una vera storiografia sull'argomento. Ricordando rapidamente questi film, ci si accorge che essi non sono l'ancoraggio di Celestini, che propone una sua autonoma interpretazione. Durante un lungo periodo successivo alla seconda guerra mondiale, il Risorgimento è stato visto dai registi Luchino Visconti (*Senso*, 1954; *Il Gattopardo*, 1963), Paolo e Vittorio Taviani (*Allonsanfàn*, 1974; *San Michele aveva un gallo*, 1972), Ennio Lorenzini (*Quanto è bello lu murire acciso*, 1975), Florestano Vancini (*Bronte cronaca di un massacro*, 1972), principalmente con l'ottica di Gramsci, che aveva giudicato gli intellettuali risorgimentali privi di legami col popolo e inabili a progettare efficaci piani di rinascita per il mondo contadino:²²

Il fatto che gli intellettuali siano disgregati, senza gerarchia, senza un centro di unificazione e centralizzazione ideologica e intellettuale [...]; 2) il fatto che queste discussioni sono, in realtà, la prospettiva e il fondamento storico di programmi politici impliciti, che rimangono impliciti, retorici [...] Che la politica nazionale sia *teorizzata* in

forme così astratte, dai letterati, senza che a questi teorici corrisponda un gruppo adeguato di tecnici della politica che sappiano porre le questioni in termini di 'effettività,' è il carattere più spiccato della situazione politica italiana.²³

Gramsci ha accusato, insomma, le élites risorgimentali di astrazione, di non affrontare i problemi concreti.²⁴ Questo sarà anche il leitmotiv di scritti e films successivi alla Resistenza, considerata dagli intellettuali di sinistra (si pensi alle parole di Italo Calvino), diversamente dal Risorgimento, un movimento popolare.²⁵

Il giudizio politico ha da sempre e principalmente riguardato l'opposizione frontale fra élite e popolo. Un vecchio discorso affrontato da molti autori fra cui Giacomo Leopardi.²⁶ Creare un'identità popolare italiana a vasto raggio è stato uno dei massimi obiettivi del fascismo. La retorica e gli esiti storici disastrosi hanno reso ridicole le dominanti immagini propagandistiche sull'italianità.

La prospettiva di Celestini è diversa, *in primis* perché il concetto di popolo viene stemprato in molteplici soggettività, anche collettive (come i carcerati), e perché vede nei risorgimentali dei ribelli, dei drop-out, carcerati quasi tutti, espulsi dal contesto istituzionale, e li avvicina agli esclusi di oggi.

Se la storia, ripeto, come ha scritto Gramsci è sempre al presente, il passato contiene *in nuce* l'avvenire: "Ogni epoca sogna la successiva" è una celebre frase che Walter Benjamin riprende da Jules Michelet "Chaque époque rêve la suivante." In *Pro Patria*, in un faccia a faccia immaginario, Mazzini discute con un carcerato del nostro tempo. L'attualità è l'unica chiave possibile per osservare il Risorgimento, come alla stessa maniera i patrioti risorgimentali sognavano il futuro, immaginandoci. *Pro Patria* si iscrive in questa cronologia invertita, dove la storia non si legge solo a ritroso, ma nella sua potenzialità generativa delle origini.

d) La controvertigine: dalla storia partecipativa all'autoespulsione, automarginalizzazione
Il dramma, l'azione, come abbiamo già accennato, vede Celestini, solo, su un piano inclinato verso il parterre di più o meno due metri per due, con alle spalle una simulata parete con affisso un manifesto dal titolo *Il discorso sulla controvertigine*. Se la vertigine provoca la sensazione di girare in tondo, la controvertigine segnala nella performance l'atto di lanciarsi nel vuoto, di rompere il cerchio, e di farla finita. Da uno sgabello dove si siede spesso, il carcerato-Celestini parla con Giuseppe Mazzini *in absentia* provando a formulare una lettera sul Risorgimento rivolta all'oggi. Verso la fine della pièce il carcerato-Celestini afferma: ciò che si deve dire lo dico andando fino in fondo (non importa cioè se Mazzini non può rispondere), enunciando così l'inutilità di perseguire un'opinione negoziata. Il dialogo è mancato non solo perché in scena Mazzini è un *fantôme*, ma perché a conti fatti non potrebbe (e non ne avrebbe avuto, probabilmente neanche *illo tempore*, le prerogative) modificare la storia del poi. Tocca qui Celestini uno dei

cardini della nostra cultura mediatica, che inscena dibattiti pre-cucinati come suprema forma di democrazia: una condizione della nostra contemporaneità analizzata criticamente da Gilles Deleuze e Claire Parnet.²⁷ Tutta la messa in scena del dialogo 'storico' che regge *Pro Patria* viene contraddetta, e *ex abrupto* e senza revoche siamo nell'oggi.

Questo essere muto e sordo di Mazzini rende bene l'immagine di un rivoluzionario quasi autistico. Le spedizioni da lui sollecitate e organizzate, quelle nel Sud soprattutto, sono state una cartina di tornasole dell'incomunicabilità di mondi diversi socialmente, culturalmente, ideologicamente che hanno prodotto scontri frontali fra l'intelligenza e la plebe. Nel film di Mario Martone *Noi credevamo*, Mazzini è raffigurato come un Bin Laden, un estremista.²⁸ "À la guerre comme à la guerre", costi quel che costi. Ascanio Celestini dice a un certo punto che Mazzini leggeva maniacalmente *Le ultime lettere di Jacopo Ortis*, un libro 'copiato' (alludendo implicitamente a *I dolori del giovane Werther* di Goethe, del 1774, a cui Ugo Foscolo si è ispirato), volendo così segnalare di quali visioni 'vecchiotte' si nutrivano i risorgimentali.²⁹ Forse già realtà residuali. Giuseppe Mazzini appare sempre più livido, scuro, "uno spettro s'aggira per l'Europa" dice sorridendo sornionamente Celestini, rubando a Karl Marx: "Uno spettro s'aggira per l'Europa, lo spettro del comunismo," è la prima frase del Manifesto del Partito Comunista del 1848.

e) "Questo paese ha nel suo DNA la sconfitta": il caso del Sud

Come mostrerò fra breve, il Sud in *Pro Patria* nella figura di un secondino costituisce emblematicamente il degrado, la catastrofe culturale e legale, l'impossibilità di una reale affermazione unitaria. *Pro Patria* di Celestini interpreta l'idea di un Risorgimento come *rivoluzione mancata*, secondo la nota definizione di Gramsci, asse portante di tutta la sua trattazione nella raccolta di articoli che costituiscono il libro *Il Risorgimento*, edito *post mortem*. In *Pro Patria* Mazzini è la diretta espressione di questa rivoluzione mancata, anche se l'analisi di Celestini non è né fotocopia, né filiazione diretta del pensiero di Gramsci, come lo era stato, invece, per i registi Taviani, Visconti, Vancini, Lorenzini, per ricondurre il discorso ad esempi che ho già menzionato.

Nello spettacolo la colpa più grave attribuita a Mazzini e ai suoi seguaci è di non aver vigilato lucidamente affinché si realizzassero gli ideali per i quali si erano battuti. Un'élite quella risorgimentale senza un'egemonia in senso gramsciano, cioè legittimata dal basso.

Anche la personalità di Carlo Pisacane, evocata in *Pro Patria*, la più sensibile agli aspetti concreti degli obiettivi dell'unificazione d'Italia (parlava di pane e rivoluzione, ben conoscendo la fame atavica delle popolazioni del Sud), aveva una lente opaca.³⁰ Repubblicano e antimonarchico convinto: "Quali vantaggi otterrebbe l'Italia con l'unità monarchica assoluta? Nuovi mali e nient'altro,"³¹ Pisacane compie un'azione da kamikaze con lo sbarco a Sapri. Nel testamento

politico (ultimo capitolo de *La Rivoluzione*) mette ben in conto l'eventualità di una disfatta, anzi la prevede, la anticipa, quasi la spera, tanto i suoi ideali erano distanti dalla realtà, e lo aveva capito (come appunto recita il titolo del film su Picacane di Ennio Lorenzini *Quanto è bello lu murire acciso*).³² Dopo la Repubblica romana del 1849 aveva aderito con sempre maggiore convinzione alle idee del socialismo utopistico e dell'anarchismo, fino alla tragica spedizione del 1857, dove i tanto amati contadini del Sud lo braccano e lo uccidono. E Celestini ricorda, rimanendo dunque nel tema delle prigioni, come Pisacane abbia liberato più di trecento carcerati a Ponza per compiere la spedizione a Sapri. Forse aveva ragione Vincenzo Cuoco quando scrisse sulle ragioni del fallimento della Repubblica giacobina napoletana del 1799:

tra i nostri patrioti, ci si permetta un'espressione che conviene a tutte le rivoluzioni e che non offende i buoni, moltissimi avevano la repubblica sulle labbra, moltissimi l'avevano nella testa, pochissimi nel cuore.³³ [. . .] La nostra rivoluzione, essendo una rivoluzione passiva [cioè importata], l'unico mezzo di condurla a buon fine era quello di guadagnare l'opinione del popolo. Ma le vedute de' patrioti e quelle del popolo non erano le stesse: essi avevano diverse idee, diversi costumi e finanche due lingue diverse.³⁴

“Questo paese ha nel suo DNA la sconfitta” dice Celestini in un'intervista. Una frase che fa pensare alle riflessioni di Anna Maria Ortese de “Il silenzio della ragione” della raccolta *Il mare non bagna Napoli*.³⁵ E se è il Sud ad essere stato maggiormente sconfitto dopo l'Unità, possiamo per un momento soffermarci sulle riflessioni della scrittrice intorno all'élite progressista napoletana piena di buoni intenti, ma inane, predisposta a subire la disfatta, ad attenderla quasi come una liberazione. Riporto *infra* alcuni passi del saggio di Anna Maria Ortese, perché trattano sostanzialmente dello stesso tema dominante in *Pro Patria*: del ruolo, cioè, degli ideologi democratici. Negli anni '50 Anna Maria Ortese incontra degli intellettuali napoletani, scrittori e giornalisti, quasi tutti iscritti al Partito Comunista. Il ritratto che la scrittrice delinea in questo saggio-racconto è impietoso. E costituisce un buon punto di paragone col Mazzini di *Pro Patria*, un pensatore incapace di dialogare con i problemi reali del paese.

Napoli è una città simbolo, che meglio di ogni altra offre alla vista le sue piaghe e le sue contraddizioni. Come si confrontano intelligenza e plebe a Napoli? Da parte della classe colta vi è stata un'incapacità radicata, secolare, a dialogare coi 'Felici Pochi' come definisce Elsa Morante quelli che per Pasolini sono i puri, cioè i borgatari e i malandrini.³⁶ Ed è questa anche la denuncia che Ascanio Celestini fa parlando con un Mazzini muto di fronte alla storia.

Seppure un'ampia saggistica sulla 'quistione meridionale'—come definisce Gramsci la somma dei problemi del Sud –, antecede le riflessioni di Anna Maria

Ortese, la scrittrice attraverso il linguaggio letterario riesce a comunicare emotivamente quanto nefasta sia stata l'attitudine all'inerzia di questa koinè napoletana progressista, compiaciuta delle proprie parole, ma del tutto inattiva in una città socialmente ed economicamente sofferente:

Il Gaedkens parlava, parlava e la *sua voce rassomigliava al silenzio*. Era la voce di uno che amava la forma, sempre squisita e perciò remota, non voce d'uomo, ma eco.³⁷

[...] ed era questa cosa un dolore così concreto, così *smisurato nel suo silenzio*, [di Prunas] da costituire il solo contrappeso possibile alla dolce anarchia della terra.³⁸ [E ancora Prunas] *Questa è la mia città senza grazia*.³⁹

[E Gaedkens] :Tu puoi chiamare per secoli, ma nessuno ti risponde.⁴⁰

Anna Maria Ortese coglie nella componente colta e aristocratica dell'intelligenza napoletana un'eleganza cariatidea, nutrita di nobili idee e tuttavia incapace di agire. Una koinè avviluppata in discussioni infinite, immersa in uno stagno di parole.

Mario Martone,—artista col quale Celestini ha avuto scambi di opinione da lunga data e anche per *Pro Patria* in fase progettuale —, nel suo film *Noi credevamo* parte dal Sud e dalle idee repubblicane per denunciare un Risorgimento irrisolto:⁴¹

La radicalità repubblicana—ha detto Martone—mette in luce un altro aspetto che non mi era chiaro da cittadino italiano, nella sua forza. Il fatto che siano esistiti *due* Risorgimenti, completamente contrapposti, perché l'idea repubblicana era nemica giurata dell'opzione monarchica. E Mazzini ha incarnato l'ostinazione repubblicana con un'assolutezza priva di qualsiasi compromesso, mantenendo pura quest'idea fino all'ultimo, fino a sconfinare in una dimensione di irrealtà. [...] Perché è così importante sul piano storico questa contrapposizione fra monarchici e repubblicani? Perché, secondo me, è l'aspetto che contraddistingue tutta la storia d'Italia a venire, e il nostro stesso presente.⁴²

In *Pro Patria* il Sud è interpretato dalla figura di un secondino, che ha l'ultima parola: qui Celestini entrando nel personaggio esce dal suo teatro di narrazione, assumendo un'altra voce, un altro tono, e da poeta-narratore si fa attore. Il secondino-Celestini vestito come un nazista, o un colonnello della dittatura greca o argentina, sulla scena resta in mutande e colla sua giacca piena di medaglie, col suo sproloquiare ordini, appare un re nudo. Questa figura ha un posto di primo piano nelle affiches pubblicitarie dello spettacolo, ed è proposto, dunque, come

un emblema di *Pro Patria*. Egli parla un linguaggio meridionaleggiante.⁴³ Aleggia un'idea del Sud dove la rivoluzione è mancata a 360°, ha perso i punti cardinali, e ha prodotto un monstrum: un incrocio fra potere autoritario e sottocultura. Non so se Ascanio Celestini abbia volutamente segnalato il disastro morale del Sud facendo questa scelta linguistica, mettendo nella bocca del secondino un accento meridionale da casalesi. Come altri aguzzini che vengono evocati nelle narrazioni di Celestini, questo secondino ricorda—anche se sotto una specificità diversa—il racconto di Kafka “Nella Colonia penale”⁴⁴ dove il farraginoso rituale nel propinare la pena capitale al condannato fa aleggiare il ridicolo di chi, abusando dell'autorità, assume con estremo impegno la propria nefandezza.

f) *L'emboîtement, la telescopia, la deissi*

Nelle sue “stanze della memoria,” Ascanio Celestini colloca deiticamente gli avvenimenti in uno spazio ben definito, delineandone la topografia.⁴⁵ Come spettatori siamo indotti a visualizzare le situazioni. L'evocazione di Pio IX che prima si affaccia e poi non si affaccia più “alla finestra della storia,” rammenta da un lato i suoi tentennamenti politici e, da un altro, il gesto odierno del Papa di mostrarsi ritualmente ogni domenica alla finestra in Vaticano.⁴⁶ E ricordando che il patriota della Repubblica romana Quirico Filopanti è stato l'inventore dei fusi orari, Celestini ne indica con i gesti il lavoro di quadrigliatura (*spicchiatura*) della terra. Una sua maniera consueta di intendere come lo spazio nello sviluppo del racconto abbia lo stesso posto di nobiltà della categoria temporale. Uno spazio non delle cose, ma del racconto dei fatti, come Celestini ricorda attraverso una citazione del *Tractatus Logico-Philosophicus* di Ludwig Wittgenstein, reiterata come un leitmotiv in scena “Il mondo è la totalità dei fatti, non delle cose.”⁴⁷

Le celle evocate in *Pro Patria* sono l'angusto luogo di costrizione dove si focalizza e si concentra l'attrito fra le aspirazioni ad una società civile tante volte progettata dai patrioti risorgimentali (*Pro Patria, senza processi senza prigionie*) da una parte, e, dall'altra, una realtà penosa, degradante, frutto di una politica che ha mangiato risorse, sogni, attese, energie di rinnovamento, e ha destinato l'Italia ad un perenne passo del gambero. Il carcere è l'emblema di un non-stato di diritto: “Dopo il nome e il cognome ti chiedono se vuoi suicidarti. Tu rispondi *no, grazie*, perché non ti va di finire in manicomio criminale coi matti.”⁴⁸ In galera, poi, i pregiudizi funzionano come forze violente centripete (la controvertigine), pesando delittuosamente. Un luogo dove la pressione di idee precostituite opprime quanto la reclusione. In *Pro Patria* il Negro Matto Africano si evira per sottrarsi al cliché sessuale della potenza maschile della sua razza. Questa figura di carcerato in *Pro Patria* è in parallelo col prode Andrea Aguiar, il nero brasiliano, assistente di Garibaldi, morto per difendere la Repubblica romana. La storia nei racconti di Celestini ha le sue risposdenze, le sue parentele, i suoi richiami, il suo ordito.

g) *Il tema centrale di Pro Patria: La Repubblica romana*⁴⁹

Il nostro oggi risorgimentale rinvia anche alle tante placche commemorative del “qui dormì Garibaldi,” evocate con humor da Celestini che si chiede se riposasse sempre. . .

Ermanno Cavazzoni nel romanzo *Il paese dei lunatici* parla di un Garibaldi geograficamente disambientato:

Poi [Garibaldi] si perse in una fuga di ricordi, m'insegnò a scuoiare un bue, a prendere il vento quasi di fronte, in mare, a risalire i fiumi. Mi promise una morte in combattimento, come Vicente, o che sarei tornato assieme a lui in patria.

Ero senza fiato: Garibaldi non aveva cognizione dell'impresa che stava guidando, e confondeva le epoche della sua vita, i luoghi, nominava generali sconosciuti come se li avesse appena lasciati. Non aveva memoria del presente o se lo rappresentava legato ad altre circostanze non so se passate o solo immaginate.⁵⁰

Ermanno Cavazzoni simula il ritrovamento, da parte di uno studente di oggi, di una cronaca di uno dei Mille. Garibaldi vi appare confuso nel sovrapporre le imprese sud-americane con quella del 1860. È una narrazione ironica che punta il dito sulle sfasature di tempo e di luogo delle azioni del più famoso patriota risorgimentale. Un Garibaldi prode, eroico, ma distratto, distratto anche storicamente, insomma. Come è noto, Garibaldi ha consegnato a Teano, senza porre riserve, l'Italia del Sud a Vittorio Emanuele II dopo la sua vincente impresa dei Mille.⁵¹ Malgrado questo suo gesto disinteressato ed eroico, successivamente è stato braccato dalla monarchia sabauda ogni volta che è intervenuto per concludere l'unità di Italia con la conquista di Roma e di Venezia. Si veda l'episodio di Aspromonte del 1862 quando Garibaldi viene ferito dall'esercito regio mentre tenta di raggiungere Roma per liberarla dal Papato. Cavazzoni e Celestini sottolineano la personalità di un eroe generoso, ma che non ha avuto il polso della situazione politica.

Garibaldi e Mazzini, nostri Padri della Patria, non avrebbero vigilato insomma alla salvaguardia delle idee repubblicane. Così spiega Celestini in un'intervista: “Perché non si sono accorti che erano stati sconfitti.”⁵² Malgrado questa visione delusa e negativa verso l'intelligenza risorgimentale, Celestini rende omaggio alla gloriosa Repubblica romana, soprattutto alla partecipazione popolare, e destina durante la performance alcuni momenti intensissimi all'eroismo dei patrioti, molti giovanissimi, e molte donne.

La Repubblica romana ha costituito un momento altissimo del Risorgimento di grande consapevolezza teorica e pragmatica. Vi erano convogliate tutte le forze risorgimentali. “Vi entrai la sera a piedi,—scrive Mazzini—sui primi del marzo, trepido e quasi adorando.”⁵³ E Garibaldi:

Ora assistevo alla rinascita del gigante delle Repubbliche, la romana!
Sul teatro delle maggiori grandezze del mondo! nell'Urbe! Che
speranze, che avvenire! Non eran dunque sogni quella folla d'idee, di
vaticinii che avevan turbinato nella mia mente dall'infanzia.⁵⁴

In un confronto impari con le forze europee, austriache e francesi (la Repubblica romana è durata cinque mesi da febbraio a luglio 1849,⁵⁵ esattamente quanto la Repubblica giacobina partenopea di un secolo e mezzo prima: dal 22 gennaio al 13 giugno 1799), Roma cade. Cinque mesi in cui la Repubblica opera una saldatura fra élite e popolo, elabora e vara leggi democratiche, vede concretizzarsi un eroismo non retorico.⁵⁶ Quando Celestini parla degli eroi morti giovanissimi ne designa l'età segnalando il tempo mancante al loro prossimo compleanno, lo fa per Anita, lo fa per Jacopo Ruffini "Se Ruffini campava altri tre giorni, compiva ventott'anni."⁵⁷ Percepriamo, così, il vuoto, il senso di una vita rubata. Muoiono più o meno ventenni: Luciano Manara, Goffredo Mameli, Enrico e Emilio Dandolo, e infine muore in fuga Anita Garibaldi ventottenne (come sottolinea ripetutamente con forza Celestini), i cui momenti estremi sono rimemorati da Garibaldi. Val la pena di riportarne il suo ricordo:

Le ultime parole della donna del mio cuore erano state per i suoi figli,
ch'essa presenti di non più rivedere!⁵⁸ [...] Nel posare la mia donna
in letto mi sembrò di scoprire nel suo volto l'espressione della morte.
Le presi il polso. . . più non batteva! Avevo davanti a me la madre de'
miei figli, ch'io tanto amava, cadavere!... Essi mi chiederanno della loro
genitrice al primo incontro!⁵⁹

All'inizio della ritirata Anita, nel tentativo di non far pesare la sua presenza femminile durante la fuga: "Giunta ad una prima casa, pregò una donna di reciderle i capelli, si vestì da uomo e montò a cavallo."⁶⁰

Celestini con passione ricorda i luoghi della Repubblica e i suoi eroi. Evoca con intensità e poesia le ma-donne, siano esse Anita, o le carcerate di oggi. "Insomma, la Madonna che è solo una donna. La Madonna senza ma."⁶¹

La Storia, eterno vaso di Pandora. Scrive Garibaldi:

Roma, libera dalla negromanzia e dai ladri, erigerà un monumento a
cotesti superbi figli d'Italia sui frantumi d'un mausoleo eretto dai preti
allo straniero depredatore e assassino!⁶²

Riporto queste parole di Garibaldi perché restituiscono molto bene il clima popolare, anticlericale, compartecipativo, evocato in *Pro Patria*. Una rivoluzione di giovanissimi, il Risorgimento, dove "I padri hanno tradito i figli," dice Celestini; bisogna impedire "che di questi fatti si faccia un piccolo presepe."

h) Per concludere

Anche se può riconoscersi in Ascanio Celestini l'eredità e una certa filiazione da Pier Paolo Pasolini e da Dario Fo, egli resta un artista straordinariamente autonomo, soprattutto perché la sua autoironia su scena, fatta principalmente di battute che pronunzia sorridendo, non vuole attestare nessuna verità assiomatica, disintegrando così il concetto stesso di ideologia. È lo stile, la forma del comunicare in *Pro Patria* che consente di avere dei punti di vista non convenzionali sul Risorgimento, al di là dell'essere d'accordo o meno sui punti di vista enunciati. Questa cifra ironica non alleggerisce la consapevolezza sulla gravità dei fatti, ma proprio come scrive Michail Bachtin per Rabelais: "distruggendo la falsa serietà e il falso pathos storico, egli prepara il terreno per una nuova serietà e per un nuovo pathos storico."⁶³

Il suo tono è di chi parla da un angolo e vuole far condividere un punto di vista. Prima di strutturare una pièce trascorre dei mesi, degli anni a raccogliere testimonianze. Queste costituiscono lo zoccolo su cui poi il suo racconto si snoda. Un serbatoio di storie viventi da cui Celestini attinge a suo piacimento quando su scena, pur seguendo un canovaccio, si garantisce la possibilità di avere a disposizione molte variabili.

Il dialogo in assenza già sperimentato in *Radio clandestina*, e *Pecora nera*, da un lato allestisce una drammaturgia a più voci, anche se sulla scena Celestini è solo; e dall'altro sottrae il dialogo al gioco delle parti a cui siamo abituati dai media, dove il dibattito e l'intervista vengono proposti presuntivamente come strumenti di presentazione 'oggettiva' delle opinioni nel loro farsi.⁶⁴ In *Pro Patria* la cronologia è sovvertita, essendo l'ieri che guarda all'oggi. Lo spazio è sempre un *hic et nunc* sottratto a quell'automatismo percettivo di solennizzazione generato dai monumenti e dalle nomenclature.

A cosa serve il percorso analitico di questo articolo? Riprendendo ripetutamente i punti a, b, c e d, dell'introduzione, quanto ho scritto è volto: a) a segnalare come Celestini abbia coniugato in maniera mirabilmente plausibile e motivante la grande storia con la storia di "gente comune," rappresentata in *Pro Patria* dai carcerati, e più in generale da tutti gli esclusi; b) a riportarla, dunque, all'attualità; c) ad osservare come questo artista realizzi un procedimento nomade, sulla linea delle riflessioni di Gilles Deleuze e Felix Guattari.⁶⁵ Il nomadismo mentale è un modo di far funzionare il pensiero spostando i punti di vista centralizzati e codificati, spingendoli ai margini: nel concreto Celestini non pratica una drammaturgia che assume il punto culminante, la catastrofe in senso aristotelico, come cardine della messa in scena. Questo pensiero nomade frantuma i discorsi già noti sul Risorgimento, minorandoli in tratti brevi. Minorare è un termine matematico che significa ridurre in segmenti delle lunghe dimostrazioni. In ultimo, questo articolo è stato finalizzato: d) a mostrare come Celestini, nonostante riporti il racconto in prima persona, realizzi in uno spazio scenico limitato all'essenziale, una dinamica drammaturgica a più voci.

La costruzione fra cronaca e mitopoietica, l'uso sapiente di una gestualità minimale e di una modulazione verbale sommessa, inducono lo spettatore a collaborare attivamente alla *fabula*.⁶⁶

Note

1. Questo articolo si basa sulla replica di *Pro Patria* dell'11 febbraio 2012 al Teatro Palladium di Roma. Intorno alla biografia e bibliografia su Ascanio Celestini, cf.: <http://www.ascaniocelastini.it/>; http://it.wikipedia.org/wiki/Ascanio_Celestini. Per i riferimenti a opere specifiche di Celestini menzionate in questo saggio, cf. *infra* le note 7, 8, 9 e 11.

È recentemente stato pubblicato il libro *Pro Patria*, (Torino: Einaudi, 2012), che corrisponde quasi integralmente allo spettacolo, pur presentando alcune varianti. Del risorgimento (scritto in minuscolo) vengono un po' più ampiamente descritte alcune personalità. Le reiterazioni si caratterizzano nello scritto attraverso l'uso puntuale di parole ripetute ciclicamente, come *Guten tag* (buongiorno) che fa da *trait d'union* con la menzione della seconda proposizione di Ludwig Wittgenstein (si veda *infra* la nota 47).

2. Marshall Mac Luhan adopera le parole "caldo" e "freddo" in senso antifrastico, cioè in senso opposto rispetto al loro reale significato. Egli classifica come "freddi" i media che hanno una bassa definizione e che quindi richiedono un'alta partecipazione dell'utente, in modo che questi possa completare le informazioni implicite; i media "caldi" sono invece quelli caratterizzati da un'alta definizione e da una scarsa partecipazione. Marshall Mac Luhan *Understanding Media: The Extensions of Man* (Berkeley: California, Gingko Press, 1964).

3. In questo articolo le citazioni di Antonio Gramsci, di Giuseppe Garibaldi, di Giuseppe Mazzini, di Carlo Pisacane, di Vincenzo Cuoco e di Anna Maria Ortese, sono un mio apporto (non sono presenti cioè né nello spettacolo, né nel libro), e servono ad inquadrare alcune istanze di *Pro Patria* in un contesto discorsivo supportato da alcuni riferimenti bibliografici inerenti al tema.

4. Patrizia Bologna, "Un'immobilità potentissima - Il teatro non povero di Ascanio Celestini," in Gerardo Guccini, ed., *Ai confini della performance epica* (Bologna: *Prove di drammaturgia*, 2/2005, XI), 17-20.

5. Marcel Jousse, *l'anthropologie du geste*, vol. I (Paris: Gallimard, 1974); Geoges Lakoff and Mark Johnson, *Metaphors we live by*, 1980 (Chicago: University of Chicago Press, 2003); Walter J. Ong, *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word* (London and New York: Methuen, 1982).

6. "La memoria è la vita, sempre testimoniata da gruppi di esseri viventi, e, a questo titolo, in permanente evoluzione," la traduzione è mia. Pierre Nora, "Entre mémoire et histoire. La problématique des lieux," in *Les lieux de mémoire*, vol. I (Paris: Gallimard, 1984), XIX.

7. Cf. Beatrice Barbalato, “La teatralizzazione della memoria. L’io narrante di Ascanio Celestini,” in Id., ed., *Mnemosyne o la costruzione del senso*, n. 2, Revue (Louvain-la-Neuve: Presses Universitaires de Louvain, 2009), 83-96.

8. Ascanio Celestini, *Radio clandestina* (Roma: Donzelli, 2005). Il lavoro debutta nel 2000, reinterpreted in Italia e all’estero nel corso degli anni. Su quanto è successo alle Fosse Ardeatine, cioè l’uccisione di 335 civili e militari da parte dei nazisti, come ritorsione all’attentato di via Rasella, al di là delle celebrazioni ufficiali, la gente ha per lungo tempo taciuto (un’ampia ricerca è stata condotta a questo proposito da Alessandro Portelli: si veda la nota 11). Ancora oggi in via Rasella non vi è alcuna indicazione *in loco* dell’attentato e delle sue conseguenze.

Cf.: Barbalato, “Scolpire il tempo. Fosse Ardeatine: dalla ricerca di Alessandro Portelli a *Radio clandestina* di Ascanio Celestini,” in Id., *Sul palco c’è l’autore* (Louvain-la Neuve: PUL-Presses universitaires de Louvain, 2006), 243-262.

9. Celestini, *Storie di uno scemo di guerra. Roma, 4 giugno 1944* (Torino: Einaudi, 2005). Con DVD.

10. Per mitopoiesi si intende nel lavoro di Celestini : a) la creazione di personaggi prototipi, privi di un profilo psicologico (che nel teatro generalmente tende a provocare processi identificativi); b) la costruzione di una narrazione a spirale che pur evolvendo, ritorna ciclicamente sugli stessi topoi (parole-chiave, locuzioni, icone).

11. Cf.: Alessandro Portelli, ed., *L’ordine è già stato eseguito* (Roma: Donzelli editore, 1999).

12. Cf. : Barbalato, ed., *Le ‘carnaval verbal’ d’Ascanio Celestini* (Bruxelles : Peter Lang, 2011). Una presentazione di questo libro è accessibile in <http://www.altritaliani.net/spip.php?article934>: Barbalato, “Scemi di guerra, bassette nane, pecore nere, nel teatro di narrazione di Ascanio Celestini.”

13. Gustav Freytag, *Die technik des dramas*, 1843 (*Darmstadt*: copia anastatica, 1969).

14. Per esempio in *Radio clandestina* Celestini racconta nell’oggi le reazioni dei parenti degli uccisi alle Fosse Ardeatine, mentre immagina di trovarsi di fronte a degli annunci di affitto di case, dove una donna di bassa statura non riesce a leggere le informazioni poste in alto e gli chiede aiuto, perché dice di non avere con sé gli occhiali. In realtà è analfabeta. È una *dramatis persona in absentia*, ma gioca il ruolo fondamentale di ponte fra l’ieri e l’oggi. Celestini ritma tutta la performance con le parole della ‘bassetta nana’: “Grazie della cortesia, grazie della cortesia.” L’espressione formulaica, che esprime gentilezza, non solo fa da contrappeso all’orrore del nazismo, ma a chi non ha voluto leggere la falsità dell’ordine diffuso dai nazisti ad esecuzione già avvenuta, indirizzato ai responsabili dell’attentato, affinché si consegnassero alle autorità per impedire il ‘diritto’ di rappresaglia.

15. Cf. Aristotele, *Poetica*, Milano, Rusconi, 1981. Introduzione, traduzione, parafrasi e note di Domenico Pesce. La *Poetica* (opera scritta fra il 334 e il 330 A.C.), è il primo testo occidentale che scinde l’arte dall’etica.

16. Palladium: *Agenda delle manifestazioni*, Febbraio 2012.

17. La Camera dei Deputati annullò nel 1866 per due volte la sua elezione a deputato, poiché sul suo capo pendeva ancora la condanna capitale del 1858. Nel 1867 sarà

ammnistiato; la Camera ne approverà la rielezione, che Mazzini rifiuterà per non giurare fedeltà alla Monarchia.

18. Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir* (Paris: Gallimard, 1969), 15.

19. Antonio Gramsci, *Il Risorgimento* (Torino: Einaudi 1954), 64.

20. Cf. : Roberto Balzani, "Il Risorgimento nell'Italietta," in Mario Musumeci and Sergio Toffetti, eds, *Da "La presa di Roma" a "Il piccolo garibaldino"* (Roma: Gangemi, 2007).

21. Giuseppe Garibaldi, *Memorie autobiografiche* (Firenze: Giunti, 1982), 238. Scritte fra il 7 dicembre 1871 e il 4 luglio 1872, furono pubblicate dalla casa fiorentina Barbera nel 1888.

22. Su "Patria e democrazia nella filmologia risorgimentale" sono intervenuta il 28/10/2011 al convegno *Italia: 150 años como nación* della Catedra Italo Calvino, UNAM, Ciudad de México, 24-28 ottobre 2011, relazione che sarà pubblicata nei relativi atti.

23. Antonio Gramsci, *Il Risorgimento e l'Unità d'Italia* (Roma: Donzelli 2010), 147-148. Questa recente edizione organizza diversamente gli articoli di Gramsci già pubblicati per la prima volta da Einaudi (si veda nota 19). Testi scritti fra il 1929 e il 1935.

24. Gramsci, *Il Risorgimento*, ed. 1954, *Ibid.*, 95-104. Gramsci analizza il rapporto città-campagna, sottolineando in più punti come il movimento risorgimentale abbia negletto il mondo contadino.

25. Conosciamo, a questo proposito, le parole di Italo Calvino nell'introduzione a *Il sentiero dei nidi di ragno*, 1947 (Milano : Garzanti, 1987), 7-8; e Calvino, "Resistenza," in *Id.*, *Saggi*, vol. I, (Milano: I Meridiani Mondadori, 1995, 66. (I ed. 1990).

26. Giacomo Leopardi, *Discorso sopra lo stato presente dei costumi degl'italiani*, introduzione di Salvatore Veca, Maurizio Moncagatta, ed. (Milano: Feltrinelli, 1991). Il testo è stato scritto nel 1824 e pubblicato nel 1906. Leopardi argomenta sulla mancanza in Italia di una società *stretta*, cioè organica.

27. Gilles Deleuze, Claire Parnet, *Dialogues* (Paris: Flammarion, 1977).

28. Per il film *Noi credevamo* si veda la citazione 41.

29. Ugo Foscolo, *Le ultime lettere di Jacopo Ortis* (Milano: 1801).

30. "Quale è lo scopo a cui mira la futura rivoluzione? A democratizzare queste forze. L'arte della guerra non dovrà essere monopolio di pochi, ma la nazione tutta dovrà essere guerriera: gl'istrumenti di lavoro in comune; l'educazione comune, universale, comune, gratuita, obbligatoria. Che si dichiarino utopistici tutti i sistemi esposti sin'ora, la quistione non cambia. La rivoluzione futura è chiaramente formulata. Le numerose legioni del popolo non potranno avere altra bandiera se non questa. La pratica di questo concetto sortirà dai vortici della rivoluzione stessa. [. . .] dopo una sollevazione italiana pronta, universale, trionfante; dopo l'attuazione della Repubblica, in Roma e in Venezia, non esiste ancora un'idea, non si rammenta un fatto, non un decreto che accenni le sorti dell'Italia, che esprima un principio [. . .]. Ma il popolo cammina da sé, esso di già trovati dinanzi ai partiti. La nave naviga a gonfie vele, mentre i piloti che pretendono timoneggiarla, la seguono a rilento, su debole battello." Carlo Pisacane, *Guerra combattuta in Italia negli anni 1848-1849*, <http://www.repubblicaromana-1849.it/index.php?9/opuscoli/>, 358.

31. Pisacane, *La rivoluzione* (Aprilia: Ortica editrice, 2012), 178. “La rivoluzione” fa parte dei *Saggi storici-politici-militari sull’Italia*. (I ed. 1854).

32. Nel film questo sentimento di disfatta è ben sintetizzato, tra l’altro, dalla frase che la compagna di Pisacane, Enrichetta, gli rivolge la sera prima dell’impresa: « Ti è venuta a noia la vita ». . .

33. Vincenzo Cuoco, *Saggio storico sulla rivoluzione di Napoli del 1799* (Napoli: Procaccini, 1995), 128. Opera scritta in esilio nel 1800.

34. *Ibid.*, 123.

35. Anna Maria Ortese, “Il silenzio della ragione,” in *Id.*, *Il mare non bagna Napoli* (Firenze: Vallecchi, 1967), 87-160. (I ed. Torino: Einaudi 1953).

36. Elsa Morante, “La canzone degli F. P. e degli I. M in tre parti,” in *Id.*, *Il mondo salvato dai ragazzini* (Torino: Einaudi, 1968), 117-139.

37. Ortese, “Il silenzio della ragione,” in *Id.* *Il mare non bagna Napoli*, *ibid.*, 152. Il corsivo è mio.

38. *Ibid.*, 151.

39. *Ibid.*, 151.

40. *Ibid.*, 157.

41. Mario Martone, *Noi credevamo*, film, 2010. Liberamente tratto dal libro di Anna Banti, *Noi credevamo* (Milano: Mondadori, 2010). (I ed. 1967).

42. Martone, “Il mio film, il Risorgimento e gli ideali traditi,” *la Repubblica*, 27 agosto 2010.

43. Nel testo *Pro Patria* recentemente pubblicato (si veda la nota 1) non è presente la coloritura dialettale del linguaggio del secondino, presente, invece, nella pièce teatrale.

44. Franz Kafka, *In der Strafkolonie*. Racconto scritto nel 1914, venne pubblicato per la prima volta da Kurt Wolff, editore di Lipsia nel 1919. Franz Kafka, “Nella colonia penale,” in *Id.*, *Il messaggio dell’imperatore. Racconti di Franz Kafka*, traduzione e introduzione di Anita Rho (Torino: Frassinelli, 1952), 223-257.

45. Frances A. Yates, *The art of memory* (London: Routledge and Kegan Paul Ltd., 1966). In diverse opere Cicerone tratta dell’arte del memorizzare: *De oratore*, *Ad Herennium*. Celestini ha illustrato in più occasioni come collochi i blocchi di discorso, che compongono le sue performances, in delle vere e proprie stanze della memoria.

46. Giovanni Maria Mastai Ferretti (1792-1878), papa Pio IX dal 1846, dopo aver espresso nei primi anni del suo pontificato simpatia per le idee liberali, si trincerò poi in un bieco conservatorismo, fino a condannare l’8 dicembre 1864, (giorno della festa dell’Immacolata Concezione, un dogma da lui stesso proclamato nel 1854), con la promulgazione del *Syllabus complectens praecipuos nostrae aetatis errores*, i maggiori errori del tempo, cioè liberalismo, socialismo, comunismo, ateismo, matrimonio civile, ecc.

47. Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus e Quaderni*, a cura e traduzione di Amedeo G. Conte (Torino: Einaudi, 1968). La frase menzionata è la seconda proposizione del *Tractatus*, dove Wittgenstein sottolinea che il mondo non è una costituzione anonima e insignificante di oggetti, ma di fatti, e dello stato delle cose. Il *Tractatus* è stato scritto nel 1918, e pubblicato in Germania nel 1921.

48. Celestini, *Pro Patria*, libro, ibid., 20.
49. http://www.repubblicaromana-1849.it/index.php?4/fondospada&documento_busta=Spada_10&documento_sottotitolo=10. Document. Per la consultazione dei documenti si veda: Biblioteca di storia moderna e contemporanea, <http://www.bsmc.it/>, dove si trovano on line molti testi risorgimentali e un'ampia documentazione sulla Repubblica romana.
50. Ermanno Cavazzoni, *Il poema dei lunatici* (Milano: Feltrinelli, 1987), 217.
51. Come è noto Vittorio Emanuele II ha conservato la progressione numerica della dinastia dei Savoia, invece di designarsi come Primo Re d'Italia.
52. Intervista di QuartaParete su *Pro Patria*, spettacolo, pubblicata su youtube il 9 dicembre 2011.
53. Nello Rosselli, *Carlo Pisacane nel Risorgimento italiano* (Torino: Einaudi, 1977), 26. Pubblicato a Torino nel 1932 dagli editori Fratelli Bocca.
54. Garibaldi, *Memorie autobiografiche*, ibid., 223.
55. Pensavano i francesi di sbaragliare subito la Repubblica, con disprezzo verso i suoi difensori. Scrive Garibaldi: "Era veramente disprezzante il modo di attaccare del generale nemico: Don Chisciotte all'assalto dei mulini a vento. Egli attaccò non in altra guisa che se non vi fossero stati baluardi, o se questi fossero stati guerniti con bimbi. Veramente, per sbaragliare quattro *brigants d'italiens*, il generale Oudinot, virgulto d'un marescialo del primo impero, non aveva creduto necessario procurarsi una carta di Roma." Ibid., 226.
56. Le disposizioni e le leggi erano state osservate senza imposizioni. Cf.: Marco Severini, *La Repubblica romana del 1849* (Venezia: Marsilio, 2011); si veda in particolare il cap. "La vita della Repubblica," 63-124.
57. Celestini, *Pro Patria*, nello spettacolo e nel libro, ibid., 102.
58. Garibaldi, *Memorie autobiografiche*, Ibid., 251.
59. Ibid., 252.
60. Ibid., 240.
61. Celestini, *Pro Patria*, ibid., 51.
62. Garibaldi, *Memorie autobiografiche*, ibid., 236.
63. Michail Bachtin [Bachtin, Mihail Mihajlovič], *L'opera di Rabelais e la cultura popolare: riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, traduttore non segnalato (Torino: Einaudi, 1975), 483. (I ed. 1965).
64. Celestini, *La pecora nera* (Torino: Einaudi, 2006). Con DVD.
65. Cf.: Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Kafka—pour une littérature mineure* (Paris: Les éditions de Minuit, 1975); Deleuze, Guattari, *L'Anti-Œdipe, Capitalisme et schizophrénie*, vol. I, (Paris: Les éditions de Minuit, 1972).
66. Secondo la nota interpretazione semiotica di Umberto Eco, *Lector in fabula* (Milano: Bompiani, 1979).

